

К ВОПРОСУ О ЗВУКЕ В КИНОФАНТАСТИКЕ

Статья посвящена музыке и звуковым спецэффектам в фантастических фильмах. На протяжении развития звукового кинематографа симфоническое, электронное или смешанное, электронно-акустическое, звучание сопровождало добрых героев фильмов-сказок и выдуманных жутких чудовищ, инопланетных пришельцев и персонажей из подсознательного мира человека. В разнообразных жанрах, будь то фэнтези или история космического будущего, реальные ужасы или фантазмагория, музыкально-звуковое решение приобрело закономерности, о которых и пойдет речь.

Ключевые слова: кинофантастика; фэнтези; фантазмагория; киномузыка; звуковой спецэффект.

Уже само зарождение кино связано с жанрами фантастики. К примеру, французский фотограф и изобретатель аппарата движущихся фотографий «кинематограф» Луи Льюмьер в 1895 г. создал одноминутку «Механический мясник» о фантастическом агрегате, в который заходят поросята, а оттуда выезжают готовые сосиски. Это и фильм ужасов, и научная фантастика. А другой француз, Жорж Мельес, снял мистический фильм-фэнтези «Замок дьявола» (1896). В 1902 г. на свет появляется другой фильм Мельеса – «Путешествие на Луну», сценарий которого основан на романах Жюль Верна («Из пушки на Луну») и Герберта Уэллса («Первые люди на Луне»): за восемь минут ученые-астрономы (правда, с виду очень похожие на сказочных звездочетов) разрабатывают и конструируют летательный аппарат (эдакую гигантскую пулю), летят на Луну, ночуют там под открытым небом, находят гигантские грибы, попадают в плен к лягушковидным лунатикам, совершают побег и, спасаясь, прыгивают обратно на Землю.

Конечно, в немом и первом звуковом фантастическом кино, как, кстати, и в любом другом, чаще можно было услышать компилированную классическую музыку. Так, в 1931 г. появляется американский вариант «Дракулы» Тода Браунинга, где главную роль исполнил неповторимый Бела Лугоши. Закадровой музыки здесь совсем немного, к примеру, начальные титры фильма озвучены сокращенным вариантом увертюры балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. А Василий Журавлев, опираясь на достижения Мельеса, в 1935 г. снял «Космический рейс» – немую кинокартину с музыкой. Оформитель Валентин Кручинин компилировал для фильма симфоническую музыку Листа («Прелюды»), Бетховена (Первая симфония, I часть) и Брамса (Четвертая симфония, II часть). Например, все время на поверхности Луны космонавты проводят под вариации Иоганнеса Брамса. Однако если изобразительный ряд (полет ракетоплана на Луну, эффекты притяжения и т.п.) точно выверен с помощью консультаций Константина Циолковского, то проторечевой ряд фильма имеет немало погрешностей. Очень странно видеть в разговорных титрах, как герои сквозь герметичные шлемы «кричат»: «Павел Иванович!», приложив ладонь к стеклу перед лицом.

Музыкальную компиляцию можно наблюдать в кинофантастике и более поздних образцов. Так, одним из нашумевших в свое время фильмов стала «Космическая одиссея 2001 года» (1968) Стэнли Кубрика. Но тут к звуку отношение совершенно особое. Используя авангардно-сонористические «Атмосферы» Дьердя Лигети и вальс «На прекрасном голубом Дунае»

Иоганна Штрауса на вступительном и заключительном «черном поле» соответственно, кинорежиссер очень четко разграничил звуковые слои (музыку, речь, шумы) внутри своего фантастического произведения: на музыке здесь в основном не говорят, а эпизоды с природными шумами систематически чередуются с музыкальными. Фильм открывается музыкой Лигети: три минуты «чистой» музыки без визуального ряда. Затем заставка и титры идут на фоне симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра». После чего начинается первый раздел фильма – «На заре человечества»: естественные шумы (ветер, щебет птиц, чавканье и рев животных и т.п.), музыка (Лигети), шумы, музыка (Р. Штраус), шумы. И только во втором разделе кинокартины впервые появляется человеческая речь: музыка (И. Штраус), речь, музыка (И. Штраус), речь, музыка (Лигети), речь, музыка (Лигети) и т.д.

Когда кинофантастика зазвучала оригинально, то оказалось, что в стилистическом и инструментальном планах она может звучать абсолютно по-разному [1. С. 1–359]. Она может иметь, например, героико-симфоническое звучание, как при изображении американского Бэтмена, а может, наоборот, быть лирической комедией с «легкими» песнями эстрадного типа, как это представлено, к примеру, режиссером Константином Бромбергом и композитором Евгением Крылатовым в двухсерийных «Чародеях» (1982) по сказочному сценарию братьев Стругацких. К слову, фантастика тех же Стругацких может быть выражена и совершенно иными звуковыми категориями – электронными медитациями: это было у Андрея Тарковского и Эдуарда Артемьева в «Сталкере» (1979). В искрометном «Голом завтраке» (1991, режиссер Дэвид Кроненберг) композитор Ховард Шор (при помощи авангардного саксофониста Орнетта Коулмана) всю нереальность происходящего в сюжете Уильяма Берроуза выразил «живым» политональным джазом, а в малобюджетном «Кубе» (1997, режиссер Винченцо Натали, композитор Марк Корвен) авторы ограничились синтезированными звучностями.

«Война миров» (2005) Стивена Спилберга с целью показать бесчувственность инопланетян, жестоко истребляющих людей, целиком пронизана техногенными звуками машин, профессионально переплетенными с музыкальным слоем и репликами героев. Низкий, резко гудящий звук, переходящий в «темное» уменьшенное созвучие, становится здесь символом и позывными зловещего треножника гуманоидов. Кстати, еще в советском кинематографе космические объекты могли иметь определенные лейттемы, как, например, звук печатной машинки в «Туманности Андромеды» (1967)

Евгения Шерстобитова. Однако даже космическая фантастика вполне может обходиться и без техногенных звучностей. Так, фильм-мелодрама Дмитрия Астрахана «Четвертая планета» (1995) наполнен дворовыми шансонами уральского композитора Александра Пантыкина, и Марс звучит совершенно «по-земному».

Даже отношения роботов могут парадоксально сопровождаться псевдобарочной темой, как это сделано в кинокартине Грека Пака «Истории роботов» (2003, композитор Рик Кнутсен), которая открывается контрастным ей залихватским рок-н-роллом «Неу, Мама, Неу!». Не случайно, что человекообразные роботы (андроиды), придуманные чехом Карелом Чапеком для пьесы «R. U. R.» («Россумские универсальные роботы», 1921) изначально, не способные влюбляться и не желающие размножаться, преодолели все эти «не». Пьеса Чапека не завоевала в кинематографе большой популярности: за исключением Александра Андриевского к ней никто не обращался («Гибель сенсации», 1935). Зато изображение роботов на экране стало обычным явлением, а главное – большинство из этих роботов преследовали высокую цель – стать людьми. Тот же Спилберг, отдавая дань неосуществленной мечте Стэнли Кубрика (еще в 1969 г.), в 2001 г. снимает фильм «Искусственный разум». Там показана история мальчика-робота Дэвида, который очень хочет любить свою человеческую маму и чтобы мама полюбила его. В поисках Голубой феи, которая, как ему кажется, может сделать его «настоящим» мальчиком, он попадает в Красный город антигуманных людей, публично убивающих роботов. Но Дэвиду удается спастись, он доходит до края света (в фильме это затопленный Манхэттен), ждет много столетий под водой и во льдах, и все же получает свою долгожданную награду – провести всего один день с воссозданной по ДНК мамой. Это своеобразный спилберговский гимн любви: редкое чувство маленького робота в жестоком мире людей выглядит настоящей фантастикой и сопровождается лирической темой Джона Уильямса, выражающей «чувственную фантастику» механистического будущего.

И все же определенные музыкально-звуковые композиционные закономерности в фантастических кинолентах проявляются. Например, это связано с жанром фэнтези – самым древним из художественных направлений фантастики (по большому счету, там можно наметить четыре направления: фэнтези, научная фантастика, фантазмагория и ужасы). Известно, что в фэнтези преобладают сказочные персонажи: эльфы, гномы, джинны, тролли, черти, русалки, вурдалаки и другие самые разнообразные антропоморфные существа, а также говорящие животные типа драконов и волшебные предметы вроде ковра-самолета. Несмотря на то что народные сказки известны людям давно, до сих пор они мегапопулярны и очень востребованны. В русском искусстве XIX–XX вв. фэнтези даже стало одной из основ мировоззрения художников многих видов творчества (литературные сказки Гоголя, оперы-сказки Римского-Корсакова, живописные картины Васнецова и т.д.). Не случайно, что и в кинематографе одни из первых, еще немых фэнтези появились именно в России. Это «Ночь перед Рождеством» (1913) Владислава Старевича и несохранившиеся фильмы по гоголевским

произведениям Василия Гончарова «Вий» (1909) и «В полночь на кладбище» (1910).

В явных традициях фэнтези (с колдуном, летучим конем, джинном, пауком-стражем, всевидящим Оком, ковром-самолетом) британский продюсер Александр Корда делает цветную «арабскую» кинофантазию «Багдадский вор» (1940), в которой венгерский композитор Миклош Рожа придерживается всех норм сказочно-оперного симфонизма русской школы: квазивионочные мелодии, хоровые вокализмы, тремолирующие скрипки, переборы арф, звенящие звуки челесты, увеличенные трезвучия и симметричный лад, подобный ладу Римского-Корсакова. Все эти приемы потом неоднократно повторялись (взять, к примеру, музыку Карена Хачатуряна к «Вию», 1967). Поэтому фильм «Багдадский вор» сегодня – не просто одна из первых цветных звуковых картин, а непревзойденная классика кинофэнтези.

Яркими классическими примерами кинофэнтези уже стали фильмы о супергероях (Джеймс Бонде, Индиане Джонсе, Бэтмене), советские фильмы-сказки («Сказка о потерянном времени» Александра Птушко, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Александра Роу) и, конечно, шесть фильмов «Звездные войны» Джорджа Лукаса. Последние, при обязательном наличии фэнтези-персонажей типа джедаев, ситхов и Галактической Империи со всевозможными тварями, имеют и развитые черты научной фантастики. Здесь особенно ярко проявился голос робота R2-D2, а также другие обработанные речевые тембры, похожие на те, что возникают при разговоре в железном гараже или когда «буратиנית» пленка на магнитофоне. Но при этом композитор Джон Уильямс не прошел мимо традиционно оперной «фантастики» терцовых соотношений аккордов, увеличенных трезвучий и завораживающих *agreggio* арф. Да и в современном фэнтези, где нельзя не упомянуть работу Ховарда Шора во «Властелине колец» (2001–2003) новозеландского режиссера Питера Джексона (кстати, снимавшего ранее исключительно фильмы ужасов: «Плохой вкус», «Живая мертвечина», «Страшилы»), в музыке присутствует много упомянутых черт сказочной оперы.

Во Франции и французском искусстве впервые проявились не только элементы фэнтези, но и психологическая фантазмагория, порожденная «больным» воображением, а также научная фантастика. Еще в 1830 г. Гектор Берлиоз написал свою «Фантастическую симфонию» о видениях поэта, возникших под влиянием дурманящего напитка. Позже сюрреалисты Андре Бретон и Сальвадор Дали провозгласили в искусстве торжество бредового подсознательного, а Эмиль Кол нарисовал первый в мире анимационный мини-фильм – «Фантазмагория» (1907). Жюль Верн же, наоборот, создал целую серию утопических романов о светлом научно-техногенном будущем.

В противовес Верну англичанин Герберт Уэллс изобразил будущее в деградированном виде. Его новое человечество разделено на два вида особей, оба из которых, однако, неполноценны («Машина времени»). Поэтому и в английском кино ярче всего проявилось четвертое направление фантастики – ужасное, а Лондон стал мировой столицей киноужаса: туда направля-

лись и кровососущий мертвец Дракула, и волкоподобный Американский оборотень. Так, экранизируя роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», Джей Сирл Доули в 1910 г. снял свой двенадцатиминутный «ужастик».

Немцам, испытывающим еще со времен Возрождения особую любовь ко всему страшному, уродливому и пугающему, эта тенденция особенно понравилась. И в начале 1920-х гг. Фридрих Вильгельм Мурнау пригласил Макса Шрека на главную роль в своем часовом фильме «Носферату, симфония ужаса», основанном на романе ирландца Брэма Стокера «Дракула». Носферату (граф Орлок) Мурнау стал одним из первых немых киновампиров, окруженных готическими декорациями, изображением в пленочном негативе.

С тех пор фантастическое кино простирается от комедий до триллеров и фильмов-катастроф, от добродушных сказок до «черных» ужасов, от фантазмагорических комиксов до научно-космических романов. Но в любых этих проявлениях становится незаменимой категория спецэффекта, рисующего сверхреальность происходящего события. Уже Жорж Мельес выступает как создатель классических визуальных спецэффектов. В его двухминутном «Замке дьявола» летучая мышь превращается в Мефистофеля, колдующего у котла, из которого появляются призраки, скелеты, ведьмы. Мефистофель пугает людей, но, увидев крестное знамение, вдруг исчезает.

Мельес первым применил технику появления, исчезновения и трансформации предмета в кадре и технику колоризации (раскрашивания кадров). Естественно, темп дальнейшей прогрессии визуальных спецэффектов неумолимо возрастал, ведь технических приемов и возможностей становилось больше и больше. Например, покаторовая съемка оператором Уиллисом О'Брайеном «Затерянного мира» (1925) и «Кинг-Конга» (1933) или же двойная экспозиция «Звездных войн» (1977–2005), когда на уже снятый кадр накладывался еще один. А в конце XX в. видеоспецэффекты просто конструировали все изображение многих фантастических фильмов – «Терминатор 2: Судный день» (1991), «Парк Юрского периода» (1993), «Матрица» (1999) и мн. др.

В звуке всех жанров фантастики, естественно, спецэффекты также возобладали. Например, для создания голоса фантастической гигантской обезьяны в упомянутой киноленте «Кинг-Конг» редактор звука Мюррэй Спивак объединил рычание льва, перезаписанное на скорости вдвое меньшей изначальной, и рев тигра, воспроизведенный в обратном движении пленки. Собственно, подобными способами созданы голоса и остальных диких обитателей тропического острова. Не случайно, что появление этого фильма произвело настоящую революцию в мире кино [2. С. 42].

Позднее Жак Турне снял кинокартину «Люди-кошки» (1942), где впервые применил шумовой прием, который впоследствии в Голливуде условно окрестили «техникой автобуса». Кажется, что на героиню должна наброситься гигантская кошка-оборотень, шипение которой мы уже слышим, но вдруг этот шум оказывается шумом подъехавшего автобуса. Этот уже ставший классическим звуковой спецэффект шумовой подмены,

конечно, вышел за рамки сугубо «фантастического» использования, но факт его возникновения именно в произведении кинофантастики говорит о несомненной важности звуковых спецэффектов в ее контексте.

Неудивительно, что поиски новых звуковых спецэффектов происходят постоянно. К примеру, Гари Ридстром, саунд-дизайнер блокбастера «Терминатор 2», в котором впервые удачно соединились «живая» актерская игра и компьютерная графика, предложил при изображении перевоплощений жидкометаллического робота использовать звуки мясных консервов, то вываливающихся из жестяной банки, то помещиваемых, то кипящих на огне. Оказалось, что эти не компьютерные, а реально записанные «консервные» шумы наиболее подходят для необычного растекающегося робота [3. С. 104].

Однако в научно-фантастических фильмах особенно охотно используются электронные музыкально-звуковые спецэффекты. Например, уже в черно-белой кинокартине Роберта Уайза «День, когда остановилась Земля» (1951) в симфоническую партитуру в качестве особого тембрового спецэффекта проникает уникальный электромузыкальный инструмент терменвокс (до Уайза он присутствовал у Альфреда Хичкока в фильме «Завороженный» (1945), композитор Миклош Рожа). Надо сразу отметить, что музыкально-звуковая партитура этого фильма интереснее в сравнении даже с его новоиспеченным компьютеризированным ремейком 2008 г. Будущий хичкоковский композитор Бернанд Херрманн использовал терменвокс для изображения инопланетян: его тембр «присваивается» инопланетянам только в те моменты, когда они находятся на летающей тарелке. В остальное время, когда главный герой-инопланетянин живет среди людей под видом обычного человека, этого тембра нет (кстати, после этой киноленты многие режиссеры приглашали Херрманна в свою кинофантастику – «Путешествие к центру Земли», «Остров приключений», «451 градус по Фаренгейту»).

Не секрет, что во второй половине XX в. по всему миру начинаются активные поиски соединения традиционного «живого» акустического оркестра и электронных звучностей. Геннадий Казанский и Владимир Чеботарев в начале 1960-х гг. снимают кинокартину «Человек-амфибия» с замечательной музыкой Андрея Петрова. Для зарисовки подводного мира здесь есть и вибрафон, и сказочные вокализы, и пассажи арф, и многотерцовые аккорды (земной мир часто изображается в джазовых и латиноамериканских красках). Но самое интересное: здесь присутствует великолепный синтез симфонического и электронного, ведь в качестве фантастического лейттембра человека-амфибии выступает тот же терменвокс, глоссандирующий на терции вниз и обратно.

Кстати, электронными (синтезаторными) средствами нередко имитировали традиционную гомофонную фактуру. Такую имитацию можно слышать и у Эдуарда Артемьева в «Сталкере», и у Брэда Фидела в «Терминаторе» (1984, режиссер Джеймс Кэмерон), в главной музыкальной теме которого металлический звон был создан при помощи ударов по «акустической» чугунной сковороде. Так же и Вангелис в «Бегущем по лез-

вию» (1982, режиссер Ридли Скотт) фрагментарно стилизовал электронными средствами традиционные средства оперной фантастики, о которых мы говорили ранее.

Другой композитор – Александр Зацепин – проявил себя в фантастике не менее изобретательно. Он писал музыку к таким кинокартинам, как «Иван Васильевич меняет профессию» (названной режиссером Леонидом Гайдаем «ненаучно-фантастическим, не совсем реалистическим и не строго историческим фильмом») и «31 июня», и к полнометражному мультфильму «Тайна третьей планеты». Опуская из внимания шумовые находки обработанного звука полоскания в воде при изображении машины времени, всевозможные обработки сигнала (дилэй, флэнжер), оперирование фазой (фейзер) и металлический голос жителя планеты Шелезяка, можно отметить удивительную слитность «живой» и синтезаторной музыки с синтезаторными звуковыми спецэффектами. Особенно это проявляется в упомянутом мультипликационном фильме (1981, режиссер Роман Качанов), где электронно-акустический «сплав» музыки и спецэффектов слышится единой, целостной звуковой партитурой.

Такая звуковая модель, когда акустическая или электронная музыка неразрывно замешана со звуковыми спецэффектами, сегодня широко представлена в культуре блокбастеров, в частности в так называемом киберпанке, продолжающем антиутопические идеи Герберта Уэллса о регрессивном будущем (например, в фильме правнука писателя «Машина времени», 2002) и рассказывающем об эпохе биолого-механистических роботов: мегакорпорации поглотили общество, кругом нищета, бесправие и беспредел. Собственно термин «киберпанк» придумал Брюс Бетке, опубликовавший в 1980 г. одноименный рассказ о хакере-панке. Но самым ярким представителем в этом направлении стал канадский писатель Уильям Гибсон, описывающий киберпространство, искусственный интеллект, виртуальную реальность, генную инженерию, транснациональные корпорации, матрицы и компьютерные сети. Он сам

написал сценарий для фильма Роберта Лонго «Джонни Мнемоник» (1995, композитор Брэд Фидел).

Симфоническая музыка в непосредственном синтезе с искусственными шумовыми спецэффектами очень эффектно представлена в фильме, который закрепил мировую моду на киберпанк, – в «Матрице». Визитной карточкой кинокартины братьев Вачовски стал визуальный спецэффект Bullet Time, когда движение в кадре останавливается, а камера продолжает двигаться вокруг объекта. В звуковом же оформлении здесь есть еще одна небезынтересная закономерность. Так как Дон Дэвис опирался на то, что в видеоряде много «контрапунктов отражений»: отражения красной и синей таблеток в очках Морфеуса, Нео в зеркале мотоцикла Тринити, героев в согнутой ложке, вертолета в окнах небоскреба и т.д., то и он, в свою очередь, использовал элементарное, классическое звукоподражание оркестровых групп друг другу в качестве своеобразных дополнительных музыкальных спецэффектов. Например, секундовым интонациям первых скрипок стереофонически вторят интонации вторых скрипок, а аккорды медных инструментов многократно «антифонно» пульсируют.

Как видим, музыкально-звуковой срез кинофантастики огромен. Практически все традиционные музыкальные решения, авангардные опусы, даже классическая концертная и оперная музыка и ее стилизация не были чужды многим сюжетам, основанным на фэнтези и квазиреалистических ужасах, на подсознательном наваждении и научно-космической выдумке. Кинофантастика повлияла на массовое производство особых звуковых эффектов, рисующих нереальные события или героев, а также широкое внедрение в искусство большого экрана электронной музыки. Поэтому не случайно, что сегодня главной движущей силой звука фантастических фильмов стала непосредственная синтетическая связь акустической и электронной музыки со звуковыми спецэффектами, созданными как акустическим, так и синтезированными способами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Larson R. D. *Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. Metuchen : Scarecrow Press, 1985. 592 p.
2. Курьшев А. Звуковые спецэффекты в кино // *Звукорежиссер*. 2005. № 4. С. 42–45.
3. Чернышов А. Саунд-мастер: блокбастер // *Шоу-мастер*. 2007. № 3. С. 104–108.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 1 мая 2012 г.